

ности для значительного расширения литературно-культурологического контекста.

1. См.: Кулагин А. В. К проблеме «Высоцкий и фольклор»: Заметки на полях // Кулагин А. В. Высоцкий и другие. М., 2002; Чибриков В. Ю. Сергей Есенин и Высоцкий: Влияние поэзии Сергея Есенина на творчество Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века : сб. ст. Самара, 2001; Абрамова Л., Перевозчиков В. Факты его биографии. М., 1991; Воронова М. Стилистические средства маркирования лирического и ролевых героев В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий : исслед. и матер. Воронеж, 1994; Новиков В. В. В Союзе писателей не состоял. М., 1991; Скобелев А., Шаулов С. «Донимал их блатными аккордами»: Проблема свободы... URL: <http://www.pesni.goloca.info/dvor/a.-intelligencia.htm>.
2. См.: Сафарова Т. В. Жанровое своеобразие песенного творчества Владимира Высоцкого : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002.
3. Ефимов И. А., Клинов К. В. Высоцкий и блатная песня. URL: http://www.otblesk.com/vysotskiy_blat.-3.htm.
4. Скобелев А., Шаулов С. В. Высоцкий: Мир и слово. Воронеж, 1991.
5. Дымова И. А. Стихотворные новеллы Н. А. Некрасова в контексте жанровых тенденций поэзии середины XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2003.
6. Вагант : приложение. 1991. № 4.
7. Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. / сост. А. Крылов. М., 2001.

И. С. Кадочникова
г. Ижевск

Жанровое своеобразие цикла Ю. Левитанского «Фрагменты сценария»

Ю. Б. Орлицкий, говоря о структуре книги Ю. Левитанского «Кинематограф», отметил, что «в ней особенно сильна целостнообразующая роль «внутренних жанров», равномерно распределенных по всему пространству книги, но составляющих, несмотря на это, своеобразные циклы» [1, с. 16]. Таких циклов (и, соответственно, «внутренних жанров») в «Кинематографе» пять: «Фрагменты сценария», «Воспоминание о...», «Как показать...», «Сон о...», «Человек».

«Фрагменты сценария» – структурный стержень книги. Это дистанцированные друг от друга стихотворения «Время слепых дождей», «Вре-

мя улетающих птиц», «Время зимних метелей» и «Время раскрывающихся листьев». В совокупности эти четыре текста формируют сюжетную линию «Кинематографа», лейтмотивом которого является, по объективному замечанию М. Поздняева, «история одной любви – тема не сугубо интимная, но философская, мировоззренческая: это тема преодоления разлада и обретения гармонии» [2]. Цикл, помимо его сюжетообразующей функции, интересен еще и тем, что его поэтика во многом предопределена поэтикой киносценария как такового. В этой логике закономерно возникает вопрос о жанровой специфике «Фрагментов сценария», коль скоро перед нами тексты с явной ориентацией на сценарную модель.

До сих пор является проблемной квалификация киносценария с точки зрения его принадлежности литературному или кинематографическому дискурсу. Трудно сказать однозначно, литература ли дала кинематографу сценарий, или кинематограф дал сценарий литературе. В начале XX века, при зарождении кино, господствовала первая точка зрения*, в середине века, в результате приобретения кинематографом статуса «важнейшего из искусств», сценарий был осмыслен как собственно кинематографический жанр**. Сам же Левитанский подходил к проблеме сценария весьма нетривиально, выводя последний из лирической поэзии: «Лирическая поэзия еще задолго до кино уже содержала в себе некоторые элементы сценария как жанра. <...> Поэзия же, и особенно это относится к поэзии балладного типа, – это зачастую почти в целом виде – сценарий: тут и свободные переходы из одного времени или пространства в другое, тут и наплывы, и перебивы, и смещения планов, и весьма вольный монтаж кадров... Так что в определенном смысле лирическое стихотворение было предтечей сценария, и недаром Маяковский говорил, что работа сценариста и само лирическое стихотворение в чем-то напоминает сценарий неснятого фильма» [5].

Так или иначе, киносценарий занимает промежуточное место в двучлене «литература – кино», будучи носителем поэтики того и другого. И. В. Вайсфельд дал следующее, представляющееся нам весьма любопытным, определение сценария: «Киносценарий – это постсобытие, и в

* В частности, ее приверженцем был Ю. Тынянов, настаивавший на необходимости освобождения кино от литературы. Сценарий он понимал именно как литературный элемент, хотя и подчеркивал: «...неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть» [3].

** Ср. со словами А. П. Довженко, произнесенными на Втором всесоюзном съезде писателей в декабре 1954 г.: «Он считал, что в ближайшие годы именно кинематографический жанр – сценарий – должен стать ведущим в нашей литературе, определить свое положение в ней» [4].

этом смысле он с литературой сходен вообще, а с другой стороны, сценарий – это предсобытие, потому что за ним должно последовать рождение фильма» [6, с. 59]. Таким образом, поэтика киносценария по определению должна синтезировать в себе поэтику и литературы, и кино.

Итак, мы попытаемся выявить жанровое своеобразие цикла «Время...», отталкиваясь при этом от мысли, что подзаголовок «Фрагменты сценария» следует также квалифицировать и как обозначение собственно авторского жанра. Цикл «Время...» будет рассмотрен нами с точки зрения реализации в нем двучлена «сценарий – фильм», а также с точки зрения выявления в нем литературного и кинематографического элементов, оба из которых оказываются для Левитанского в равной степени существенными, поскольку, с одной стороны, «Кинематограф» представляет собой чисто литературный феномен, с другой – конституируется киноэстетикой XX века.

Сценарий Левитанского представляет собой форму «эмоционального сценария», если использовать типологию, предложенную С. Эйзенштейном [7], с характерной для него суггестивностью слова и приоритетом «эмоционального порыва».

Строка, открывающая цикл («*Вот начало фильма*»), выступает в качестве сигнала. Она призвана обратить читателя в зрителя, нацелить его на то, что перед ним: 1) киносценарий, претендующий на последующую реализацию на экране (конечно, сценарий Левитанского – только имитация киносценария, и на последующее воплощение на экране он изначально не ориентирован); 2) словесный текст, претендующий быть аналогом кинофильма. Строкой «Вот начало фильма» Левитанский предваряет появление самой «киноленты», подчеркивает границу киноплёнки, одновременно вынося за предел существования все, что оказывается за этой границей. Безусловно, указание на то, что фильм *начинается*, может содержаться только в структуре литературного текста, поскольку начало кино как такового зритель идентифицирует или с первым кадром фильма, или с первым его титром. Таким образом, с одной стороны, перед нами – установка на киносценарий, а с другой – на сам показ, на фильм, что говорит о двойственной природе данного текста, который может быть квалифицирован по-разному – и как собственно аналог кинодраматургии, и как аналог кинокартины. Так или иначе, но при анализе поэтики сценария мы всегда будем вынуждены апеллировать к самому кинофильму, поскольку киносценарий как таковой существует исключительно в рамках двучлена «киносценарий – фильм», с чем связан прогнозирующий характер кинодраматургии [см. об этом: 6, с. 59].

Строки «Дождь идет, / Человек по улице идет, / На руке – прозрачный дождевик, / Он идет сквозь дождь, не торопясь» сопоставимы со сценами, на которые разбито действие (ср. с представлением, что сценарист мыслит кадрами*). Таким образом, выстраивается последовательность изображений, причем каждое изображение в известной степени самостоятельно, что соответствует принципу монтажности в кино. Ю. Лотман заметил, что «мир кино – это зримый нами мир, в который внесена дискретность» [9]. И сценарий Левитанского эту дискретность отображает – за счет выделения в моделируемом мире фрагментов, которые «склеиваются» друг с другом. Каждый из этих фрагментов должен будет составить композиционный стержень соответствующего кадра: кадр «идущий дождь» + кадр «идущий человек» + кадр «дождевик на руке» + кадр «идущий человек», причем все эти кадры лишены статичности, ведь мы видим и падающий дождь, и идущего человека, и дождевик, который движется вместе с несущим его героем. Фрагменты «сыгранной жизни» расставляются в определенном порядке, который задан принципом смены планов – от общего к крупному:

Дождь идет [*общий план*],
Человек по улице идет [*средний план*],
На руке прозрачный дождевик [*крупный план*].

Ясно, что моменты внутренней реальности, которые литература может изобразить с помощью слова, кинематограф способен передать только при «воссоздании внешней выразительности физических проявлений» [10, с. 27], что мы и наблюдаем в сценарии Левитанского: о психологическом состоянии героя, который идет как бы мимо дождя, свидетельствует его внешнее поведение – ненадетый дождевик и неторопливая походка.

Таким образом, ключевой фигурой данного фрагмента текста является фигура человека (мужчины). Далее в сценарий фильма вводится образ женщины, и два отдельных микросюжета (микросюжет мужчины и микросюжет женщины) венчаются макросюжетом мужчины и женщины: «А навстречу женщина идет. / Никогда не видели друг друга. / Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга». И вновь мы имеем дело

* Впрочем, существует и иная точка зрения. В частности, теоретик кино А. Мацетт довольно убедительно доказывает, что кадрами сценарист мыслить не может: «Кинокадры – это элемент фильма. Их еще надо режиссеру поставить, а оператору снять. Тогда они станут реальностью. А пока они находятся в сфере воображения сценариста, составляют предмет его словесного мышления. Он мыслит о них посредством слов. Иначе говоря, мыслит материалом литературы, словами» [8].

с актуализацией уже упомянутой «внешней выразительности физических проявлений»: только при соответствующем выражении глаз героев зритель фильма сможет понять, что они «никогда не видели друг друга». По сути, зритель поймет, что они «никогда не видели друг друга», только после того, как «они увидели друг друга», читатель же – наоборот, так как автор сценария сделал соответствующую оговорку.

Поскольку язык человеческого тела (и вообще телесная реальность) становится в кинематографе основным объектом изображения, то неслучайна в этой логике установка на символизм человеческого тела (глаз, лица, рук и пр.), на что указывает Ю. Лотман, выделяя этот символизм как один из полюсов пространства культурных знаков (наряду с другим полюсом, на котором находится проблема игры актера) [9, с. 322]. Особенно существенное значение этот символизм приобретает в немом кино, которое, по замечанию О. Ф. Нечая, «говорило пластическим языком фотографии в ее движении» [11, с. 12]. Казалось бы, Левитанский писал свой «сценарий» (точнее, фрагмент сценария) не для звукового, а для немого кино: «Дождь идет, / но мы не слышим звука». Однако если мы обратимся к другим «Фрагментам сценария», то обнаружим ориентацию как раз-таки на звуковой фильм: «Слышен трубный голос парохода, / голос проходящих поездов, / гул вокзала..., / А весенний гром... / тихо погромыхивает где-то». Тот факт, что зритель не должен услышать звука, объясняется отсутствием этого звука не в пределах всей кинокартины, а только в пределах данного ее куска: слуховое восприятие должно свестись на нет за счет максимализации зрительного восприятия, отодвигающего на задний план звуковую сторону видимого мира. Глаза, показанные крупным планом, вытесняют картину дождя из кадра; дождь как бы вообще выносится за границу изображения, а поскольку он перестает быть видимым, он перестает быть и слышимым. Отсутствие же звукового наполнения фильма позволит зрительскому вниманию предельно сфокусироваться на предложенном кинообразе – на человеческих глазах.

Почему Юрий Левитанский обращается именно к глазам, должно быть ясно хотя бы из того, что в русской культурной традиции глаза всегда представляются «зеркалом души». А поскольку кинематограф, в отличие от литературы, делает ставку на физическую реальность, то именно она и призвана стать зеркалом реальности внутренней. Глаза, должны быть изображенными во весь экран, становятся метонимией самого человека (и мужчины, и женщины), а резкая смена среднего плана («Вот они увидели друг друга») на сверхкрупный («Лишь во весь экран – одни глаза»), в результате чего на экране оказывается уже не объект, а его

часть, должна навести зрителя на мысль о значительной семантической нагруженности образа, показанного крупным планом.

Эмоциональный сценарий Левитанского как поэтический феномен, как самоценный текст, не претендующий на последующую экранизацию, строится по принципу контаминации собственно литературного и кинематографического языка. У последнего поэт заимствует прежде всего принцип киномонтажа и игры планов, литературный же элемент данного стихотворения сводится к существенной роли образно-языковых средств, серия которых «включается» при описании человеческих глаз: «Два бездонных, / два бессонных круга, / как живая карта полушарий / этой неустроенной планеты». Сюжет сменяется экфразой, по определению не имеющей в себе эпической составляющей. Метафорическое описание глаз наталкивает на мысль о том, что автор в данном тексте выступает не только в роли сценариста, но и в роли зрителя, поскольку поэтическое сравнение глаз с полушариями планеты может возникнуть только у воспринимающей кинообраз стороны, а не у стороны его творящей (ср. со словами Ю. Левитанского: «В этой конкретно книге я... и одно из действующих лиц – и сценарист, и режиссер» [5] и зрителя: «Старый зритель, я готов / занимать любое место в тесноте твоих рядов»). Но в логике прогнозирующей функции киносценария это перевоплощение в зрителя кажется вполне закономерным: «...кинодраматург прогнозирует восприятие зрительскими аудиториями еще не поставленного фильма, прогнозирует, проецирует в конечном итоге переживания будущего зрителя...» [6, с. 59]. С другой стороны, возможно предположение, что Левитанский-сценарист действительно хотел использовать для изображения глаз круги земных полушарий, которые в принципе способны ассоциироваться с исходным образом. Глаза в кадре постепенно «превращались» бы в полушария планеты, что подчеркнуло бы всечеловеческий, всевременный и всепространственный характер события встречи мужчины и женщины и вписало бы это событие в масштаб мировой. Это предположение тем более верно, что далее Левитанский актуализирует прием наплыва: на огромные глаза, сравнимые по величине с половинами земного шара, наплывают образы из предыдущего отрезка киноленты, рисующего идущих мужчину и женщину: «...и сквозь них [глаза], / сквозь дождь, / неторопливо / человек по улице идет, / и навстречу женщина идет, / и они / увидели друг друга».

Однако вот что интересно: Левитанский дублирует сюжет, который уже был прописан в самом начале стихотворения, при этом почти до-

словно повторяя строки. Прием повтора, как это ни странно, отнюдь не связан в данном случае с киносюжетом: один и тот же фрагмент дважды актуализируется в тексте стихотворения, но в тексте сценария и тем более фильма дважды он, судя по всему, актуализироваться не должен, поскольку первая встреча может произойти только один-единственный раз, а ее повторение нивелирует значимость события. Дело в том, что стихотворение с подзаголовком «Фрагменты сценария» представляет собой не просто имитацию сценария, близкого по степени художественности литературному тексту, но и текст, осмысленный автором и репрезентированный как черновик сценария. «Перечитывая ваш “Кинематограф”, – говорила Т. Бек Ю. Левитанскому, – я отметила и такую весьма своеобразную особенность. Творческая мастерская поэта, ход его черновой мысли сделаны здесь предметом обозрения, вынесены на поверхность, “на экран”. Стихи как бы становятся одновременно и картиной жизни, и рассказом о создании этой картины» [5]. Этот смысл – смысл черновиковой природы данного стихотворения (и ряда других текстов «Кинематографа») – становится очевидным во второй (условно) части «Времени слепых дождей», рассказывающей/показывающей историю героев после встречи: «Я не знаю, / что он ей сказал, / и не знаю, / что она сказала, / но – / они уходят на вокзал. / Вот они под сводами вокзала. / Скорый поезд их везет на юг. / Что же будет дальше? / Будет море. / Будет радость – / или будет горе – / это мне неведомо пока».

Герои фильма (а это уже подлинно герои фильма, а не только сценария) вдруг начинают вести себя не как герои фильма, а как герои жизни, существование которых отдельно от существования авторского «я»: «Я не знаю, / что он ей сказал». Художник (сценарист) уже не столько пишет историю своих персонажей, сколько наблюдает за ходом этой истории, которая развивается по собственным законам. Таким образом, «сыгранная жизнь» на какое-то время трансформируется в реальную, а сценарист, равно как и герои, – в ее участника, которому, в отличие от всезнающего и всеведующего автора, известно далеко не все о других участниках этой жизни. С другой стороны, это наталкивает на мысль, что автор в данном случае перевоплощается не в участника фильма, а в его зрителя. Если учесть, что «Фрагменты сценария» исключают всякий диалог, то в новом смысловом контексте можно говорить о немоте как о своеобразной сюжетной основе фильма. В традиции немого кино слово изображалось на экране (в виде титров), но, помимо этого, актеры произносили слова, хотя зритель их не слышал, а видел лишь «открытые ямы говорящих ртов» (Ю. Тынянов). Так и в «Кинематографе»: герои говорят,

но зритель не имеет представления о содержании их диалога, поэтому – «Я не знаю, что он ей сказал...»

Как бы то ни было, будущее представляется материалом для моделирования вариантов развития сюжета, и оно уже целиком в области творческого акта художника, от воли которого, в соответствии с традиционной концепцией автора как творца, и должны в данном случае зависеть и ход фильма, и судьба мужчины и женщины. Но поэт акцентирует внимание на самостоятельности сюжета, не детерминированного волей сценариста, но и не навязанного ему извне: сюжет существует как бы сам по себе, но – внутри художника, призванного вывести этот сюжет из латентного состояния в состояние динамики и развития, позволить сюжету состояться: «А сюжет живет во мне и ждет, / требует развития, / движения». И теперь мы понимаем, что Левитанский в своем стихотворении вовсе не создает сценария как такового, а намечает лишь некие контуры этого сценария, который так и не получает должного развития: «Бьюсь над ним / до головокруженья, / но никак не вижу продолженья. / Лишь начало вижу. / Дождь идет. / Человек по улице идет».

Таким образом, и героиня, и сама встреча выводятся за рамки прописанной фабулы, тоже оставаясь в пределах черновиковых записей. Автором «узаконено» только начало сюжета (и, как следствие, начало киносценария и будущего фильма), репрезентирующего идущего под дождем человека, а значимость прочих образов и событий аннулируется, поскольку их не включает беловой вариант текста. «Фрагменты сценария» – это действительно только его фрагменты, указывающие на начальные кадры фильма, но фильма как такового еще не задающие, поскольку они не задают и композиционно выверенной последовательности событий (хотя и намечают их возможный разворот)*.

Итак, рассмотренное стихотворение явно не вписывается в рамки кинематографического понимания сценария, хотя и обнаруживает его (сценария) зачатки. Автору важно продемонстрировать движение художнической мысли, а вовсе не ее конечный продукт. Перед нами – творческая лаборатория сценариста, которая осмысливается эстетически: ей приписывается самоценность и значимость, а существенным оказывается не сюжет как таковой, но поиск возможных вариантов развития этого сюжета. Кинематографический момент сводится, по сути, только к начальным

* Вообще проблема «ненаписанного рассказа» возникает в творчестве Левитанского задолго до появления «Кинематографа», а именно, в стихотворении «Вот мною ненаписанный рассказ...», сюжет которого разовьется в стихотворении «Женщина, которая летела» из книги «Письма Катерине, или Прогулка с Фаустом».

и финальным строкам стихотворения, сопоставимым не просто с кадром, а с кадром «состоявшимся», остальная же площадь текста строится как цепь предположений возможного хода развития истории героя. Показ стремится к рассказу о сотворении показа, отчего на передний план выходят автометаописания, категория авторского «я», что характерно для литературного (лирического), но не для кинематографического текста.

Таким образом, литературное начало вытесняет кинематографическое, но вытеснение происходит не за счет отхода от ориентации словесного текста на картину (мы понимаем, что даже несостоявшиеся кадры уже как бы и существуют, поскольку они названы), а за счет обнажения процесса создания этой картины, отчего возникает ощущение отмены уже показанного. Увидев друг друга, герои одновременно и *не увидели* друг друга, поскольку событие встречи автором сценария вычеркнуто из основного варианта сюжета. Этот мотив не-встречи («неувидения» мужчины и женщины друг другом) корреспондирует с названием стихотворения: «Время слепых дождей».

Но даже при учете того, что в конечном итоге автор остановился на кадре идущего человека и узаконил его, кадры, изображающие женщину, встречу и поездку на море, будучи однажды актуализированы в черновой записи, остаются в сознании читателя-зрителя и воспринимаются им в качестве реальных фактов воображаемого кино, а не только в качестве фактов «черновика сознания» художника. Фрагмент сценария мыслится ненаписанным*, но реально он написан. Более того, в нем намечены узловые моменты композиции, а именно: экспозиция («Человек по улице идет») и завязка («Они увидели друг друга»). Поэтому в следующих «Фрагментах сценария» (стихотворение «Время улетающих птиц») Левитанский развивает не сюжет идущего человека, а сюжет «юга», который был заявлен в предыдущих «Фрагментах»: «Скорый поезд их везет на юг». В этом и сказывается парадокс черновика: черновой набросок, от которого кинодраматург вроде бы отказался, вдруг приобретает актуальность и тоже становится составляющим окончательного варианта «фильма», но уже мыслится не началом, а продолжением сюжета. И если в стихотворении «Время слепых дождей» были обозначены такие элементы композиции сценария, как экспозиция и завязка, то во «Времени

* В творчестве Левитанского мы можем найти тексты, имеющие подзаголовок «Из ненаписанных стихотворений». И. Машковская-Левитанская, жена поэта, подчеркивала, что «это был такой жанр – ненаписанное стихотворение. «Сумасшедшее такси», «Маугли» – это стихи, которые почти не содержат ритма. Это наброски, размышления. Стихотворение не написано – оно только замыслилось. Дается только его канва» [12].

улетающих птиц» перед нами перипетии жизни героев (развитие действия), и центральное событие здесь – уход женщины. Причем во втором стихотворении цикла поэтика черновика уступает место поэтике сценария: сюжет уже исключает варианты развития, пишется «набело».

Начало третьего стихотворения («Время зимних метелей») отсылает к началу первого: «Посредине фильма снег идет. / Человек по улице идет». Конечно, только на уровне литературного текста мы можем говорить о таком языковом приеме, как синтаксический параллелизм. Кино оперирует динамическими звукозрительными образами, и его язык принципиально отличается от кинематографического. Но в любом случае, в соответствии с замыслом сценариста, «середина фильма» должна вызывать у зрителя воспоминание о его «начале». Зритель должен ощутить повтор уже имевшей место ситуации. Вновь на экране возникает идущий человек, но идет он уже не на фоне летнего дождя, а на фоне зимнего снега. Таким образом, меняется только модус действительности (происходит очередная смена времени года), сама же ситуация остается неизменной. Она лишь переносится из одного контекста в другой. Функция такого повтора весьма символична, и выводится она из заложенной в природе вещей повторяемости явлений. Герои, разъединенные расстоянием во «Времени улетающих птиц», вновь «идут» навстречу друг другу.

Левитанский оказывается «писателем» дважды: он создает стихотворный текст (автор-поэт), имитирующий сценарный текст (автор-сценарист). Сам же текст получает в этом случае тройной код: с одной стороны, для его анализа мы подключаем свое знание о поэтике лирического стихотворения, с другой – свое знание о поэтике киносценария, с третьей – свое знание о поэтике черновика. В результате взаимодействия трех разнородных поэтик рождается нечто принципиально новое, синтезирующее в себе жанровые особенности стихотворения, сценария, черновика. Распределение собственно литературной и киносценарной линий таково: явления, недоступные зрительному восприятию, изображаются в чисто поэтическом ключе, зрительные же образы прописываются по законам сценарного искусства – с ориентацией на принцип кадровости. Так, окликающие друг друга «телефонные гудки», доступные лишь слуховому восприятию, представляются в большей мере принадлежностью литературного мира (вряд ли возможно буквально перевести на язык экрана их взаимное «окликанье»), а телефонные диски, факт зримой реальности, способны стать материалом для создания визуального кинообраза. Более того, на язык экрана может быть адекватно переведен и весь ассоциативный ряд, появление которого провоцируется круглой формой диска:

«Все быстрее, / быстрее вращенье круга, / диски, / телефонные круги, / все быстрее – / диски, / диски, / диски, / бешено вертящиеся диски, / диски, / телефонные круги, / диски – сумасшедшие колеса / паровоза / и электровоза, / электрички / и автомобиля, / диски, / телефонные круги, / диски-бубны, / диски-барабаны, / цирки, / карусели, / балаганы, / диски, / телефонные круги / радиолы и магнитофона, / в городском саду аттракциона – / чертову вращенье колеса». Финальным звеном цепи «кругов» являются человеческие глаза, показанные сверхкрупным планом: «Человек звонит из автомата, / женщина звонит из автомата, / вот его глаза, / ее глаза, / два бездонных, / два бессонных круга, / где сейчас неистовствует выюга, / и сквозь них, / сквозь выюгу, / сквозь пургу – / два огромных телефонных диска, / два огромных круглых обелиска / на равнине белой на снегу».

Глаза, с одной стороны, становятся метонимической заменой человека, а с другой – призваны открыть зрителю внутренний мир героев. В мире же этом совершается борьба отчаяния и надежды. Метафорическим выражением этой борьбы становится образ неистовствующей выюги как воплощения хаоса и символической пелены, лишаящей человека зрения и видения. В этой связи раскрывается смысл названия стихотворения: «Время зимних метелей» – время еще одного не-видения. Аналогия со «Временем слепых дождей» – прямая: подлинными героями обоих стихотворений оказываются человеческие глаза, ищущие и не находящие друг друга.

Итак, третье стихотворение цикла во многом отсылает нас к первому стихотворению – многократными и синтаксическими и лексико-семантическими сцеплениями с «Временем слепых дождей». Сюжет, с одной стороны, развивается, а с другой, его развитие тормозится за счет постоянной отсылки к предыдущему событию.

Если в третьем «Фрагменте...» развитие получил сюжет разъединенности, завязь которого содержалась в «начале фильма», то в четвертом, финальном, «Фрагменте сценария» (стихотворение «Время раскрывающихся листьев») развитие получает сюжет соединения, зерна которого также содержались в начальном тексте («И они увидели друг друга»). Герои и возвращаются друг к другу, и как бы впервые встречают друг друга, впервые действительно *видят* друг друга.

Таким образом, формально завязка аналогична развязке. Сюжет как бы и не движется, и его адекватным графическим выражением может служить не линия и даже не круг, а точка, из которой выходит петля, заключающая все «забытые» и не имеющие релевантности события из

жизни героев. Впрочем, эти события все же релевантны, но не для героев, а для автора сценария, который за счет актуализации этих событий (уход героини, телефонные звонки) вписал коллизию мужчины и женщины в мировой масштаб, придав ей статус центральной драмы истории человечества.

Итак, мы попытались выявить жанровое своеобразие «кинематографических» стихотворений Левитанского. Собственно целостный сценарий возникает при «склеивании» читателем четырех стихотворений в единое целое, рисующее историю отношений мужчины и женщины как историю поиска и обретения гармонии. Как нам представляется, Левитанский при создании своих «Фрагментов...» ориентировался на такую кинематографическую структуру, как сериал: четыре стихотворения как четыре серии сценария, а в последующем – четыре серии кино (по количеству времен года). Проводя ту мысль, что в основе цикла стихотворений «Время...» лежит киносценарная модель, мы обнаружили, что жанровое своеобразие «сценария» Левитанского во многом конституируется поэтикой черновика.

Жанровая специфика текстов Левитанского состоит еще и в том, что это не «сценарий», ориентированный на художественную литературу, а образец художественной литературы, ориентированный на сценарий. По сути, жанр сценария функционально переосмысливается Левитанским и подается как собственно литературный жанр: мы понимаем, что читаем стихотворение, а не текст киносценария как такового (конечно, Левитанский в определенном смысле и становится киносценаристом, но при этом четко осознает, что он *в роли* киносценариста). Такие опыты по трансформации кинематографического жанра в жанр художественной литературы, на тотализации чего, кстати, настаивал А. Довженко, в истории русской литературы зафиксированы. В частности, А. Вознесенскому принадлежит поэма «Крестик и ресничка», имеющая подзаголовок «Сценарий». Но отличие «сценария» Вознесенского от «сценария» Левитанского – принципиальное. Текст Вознесенского функционирует в пределах системы «литература», тогда как текст Левитанского – в пределах системы «литература – кино». Эта мысль нам представляется весьма существенной, поскольку логически она приводит нас к идее о незамкнутости в пределах исключительно литературного дискурса сценарных опытов Левитанского.

1. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Воронеж, 1993.

2. Поздняев М. Рядом и чуть впереди // Лит. газета. 1983. 14 дек.

3. Тынянов Ю. О сценарии // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
4. Цит. по: Андроников И. Забытое выступление // Экран. 1964.
5. Левитанский Ю. Д. «Вот и живу теперь – поздний...»: (беседу вела Т. Бек) // Вопр. лит. 1982. № 6.
6. Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства. М., 1983.
7. Эйзенштейн С. О форме сценария // Эйзенштейн С. Избр. пр-я: В 6 т. Т. 2. М., 1964.
8. Мачерет А. О поэтике киноискусства. М., 1981.
9. Лотман. Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000.
10. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
11. Нечай О. Ф. Основы киноискусства. М., 1989.
12. «Самоиронии у него хватало...»: Беседа Виктора Куллэ с Ириной Машковской-Левитанской // Лит. обозрение. 1997. № 6.

К. М. Комаров
г. Екатеринбург

Специфика жанра сатирического гимна в творчестве В. Маяковского

В 1915–1916 годах в поэзии Маяковского большое место занимают юмор и ирония, практически отсутствовавшие в ранних стихах, появляется и острая бичующая сатира. Проникновение юмористического смехового начала в стихи Маяковского стало логичным итогом эстетического оформления обостренного восприятия смешного в жизни, которым отличался Маяковский. Чувство смешного, мгновенный юмористический отклик на события или объекты действительности (в первую очередь, социальной) были свойственны Маяковскому на протяжении всей его жизни, о его неистощимом остроумии ходили легенды.

В процессе сотрудничества Маяковского с журналом «Новый сатирик», давшим хорошую почву для развития таланта Маяковского-сатирика, в поэтике Маяковского формируются новые сатирические формы – «гимны» и «издевательства». Однако с идейной платформой журнала, его художественной стратегией факт публикации «гимнов» связи практически не имел, на что указывает фраза самого Маяковского из автобио-